



Härkönen Vilma

Vuorovaikutus tanssissa

Kandidaatin tutkielma
KASVATUSTIETEIDEN TIEDEKUNTA
Kasvatustieteen kandidaatin tutkinto
2019

Tutkielman tarkoituksena oli selvittää, millaista vuorovaikutusta tanssissa on havaittavissa, erityisesti, millaista liikkeeseen kytkeytyvää vuorovaikutusta tanssissa voi olla. Tutkimuskysymykset olivat: Mitä tanssi on? Millaista vuorovaikutus tanssissa on? Tutkimus toteutettiin kuvailevana kirjallisuuskatsauksena.

Tutkimuksessa nousee esiin, että tanssi on kulttuurisidonnaista, eikä sille siksi voida löytää yhtä yleismaailmallista määritelmää, mutta sen mahdottomuus ei tarkoita, ettei tanssin käsitteen määrittelemisen prosessi olisi turhaa. Tanssi on fyysistä ja kulttuurista käyttäytymistä, joka on syntynyt sosiaaliseksi ja osallistavaksi ajanviettotavaksi. Tanssin kautta voidaan ilmaista tunteita ja tuntemuksia luovasti kehon kautta, sekä päästä lähemmäs omaa kehollisuutta. Tanssin ydin on kokemuksellisuus ja liikkeen merkityksellisyys. Liike ympäröi ihmistä syntymästä saakka, ja on siten luonnollinen osa olemassaoloamme. Liike on merkityksellistä itsessään, mutta sillä voi olla myös symbolinen merkitys. Tietoisuuden kautta kehon liikkeille muodostuu tanssiessa merkitys.

Tanssiva keho heijastaa kulttuurin tapaa ymmärtää kehoa ja kehollisuutta. Länsimaissa korostuu jako ruumiillisuuteen ja hengellisyyteen. Tämä yhdistettynä tieteen kykenemättömyyteen tutkia kokemuksellista kehoa on johtanut ajatukseen objektiivisesta kehosta, joka on irrallinen osa ihmistä, vaikka keho on subjektiivinen. Tanssin kokemuksellisuus on saanut väistyä esittävyiden tieltä, aina 1900-luvulle saakka. Tanssissa vuorovaikutus on sanatonta viestintää, jossa kehon kokemuksellisuus korostuu. Kontakti-improvisaatiassa tanssillinen vuorovaikutus on toiminnan keskiössä: kehollisuus, keholla kuunteleminen ja vastaaminen ovat kontakti-improvisaation ydin.

Avainsanat: kehollisuus, liike, tanssi, vuorovaikutus

Sisältö

1	Johdanto	5
2	Tanssi.....	7
2.1	Mitä tanssi on?	7
2.2	Tanssin määrittelyn vaikeus.....	8
2.3	Tanssin kulttuurisidonnaisuus.....	9
2.4	Länsimaisen tanssin evoluutio	11
3	Liikkuva keho	13
3.1	Kehollisuus	13
3.2	Koettu keho.....	14
3.3	Jäljittelevä liike.....	16
3.4	Liikkeen merkitys	17
4	Vuorovaikutus	19
4.1	Kehon dialogisuus	19
4.2	Kosketus	21
4.3	Kontakti-improvisaatio	22
5	Pohdinta	24
	Lähteet	26

1 Johdanto

Tanssi on kuin rinnakkaistodellisuus, joka koostuu liikkeestä, äänestä ja monesti myös muista tanssijoista – sen voimaannuttava olemus lähentelee joskus jopa transsia. Tanssin on havaittu vaikuttavan paitsi tanssijan, myös vain tanssia katsovan henkilön aivotoimintaan positiivisella tavalla: kosketuksella, liikkeellä ja musiikilla on yhteyksiä muun muassa tunne-elämään ja aivojen palkkiojärjestelmään (Keränen 10.5.2018). Kiinnostus tanssia kohtaan nousee omasta harrastustaustastani, joka on painottunut vahvasti ryhmässä tanssimiseen. Tässä tutkielmassa haluankin käsitellä tanssin olemusta, liikettä ja vuorovaikutuksellisuutta, jotka vaikuttavat olevan niin olennaisia tanssissa.

Tanssitutkimusta on tehty suhteellisen vähän verrattuna siihen, kuinka paljon erilaisia tutkimussuuntauksia tanssitutkimuksen kentällä liikkuu. Tanssin verbaalinen kuvaaminen voi olla haastavaa johtuen sen neliulotteisesta luonteesta (kolmiulotteinen tila sekä aika), mikä voi olla yksi ongelmista tanssitutkimuksen vähäisyyden taustalla. Vaikeudet tanssin vangitsemisessa paperille ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, ettei tanssia ole pidetty tutkimisen arvoisena. Aiemmin tanssia on pyritty avaamaan ja selittämään sen tarkoitusperien kautta, kuten viestintäjärjestelmänä tai käytöskouluna, mutta 2000-luvun alussa tanssitutkimus on liikkunut varovasti tanssin hahmottamiseen omana merkityksellisenä kokonaisuutenaan. (Hoppu 2003, 21-23.)

Tanssiin sisältyy monia osa-alueita, joista tässä katsauksessa tarkastellaan liikettä ja vuorovaikutusta. Näiden avaamiseksi määrittelen myös kehoa ja kehollisuutta sekä tanssin käsitettä filosofisia pohdintoja vertailemalla ja länsimaisen tanssin historiaa tarkastelemalla. Tarkastelua ei ole rajattu tarkasti koreografioituun tai improvisoituun tanssiin, vaan painopiste on kehon tanssillisessa liikkeessä ja tanssin yhteisöllisyydessä. Lopussa käsittelen kuitenkin erikseen kontakti-improvisaatiota tanssillisen vuorovaikutuksen muotona.

Tutkimuskysymykset kuuluvat:

1. Mitä tanssi on?
2. Millaista tanssillinen vuorovaikutus on?

Tutkielma toteutetaan kirjallisuuskatsauksena, joka Salmisen (2011, 3) mukaan voi toimia muun muassa aiheen historiallisena tarkasteluna, teorian arvioimisena, ongelmien kartoittamisena tai pelkästään asiakokonaisuuden kartoittamisena. Kirjallisuuskatsauksessa tärkeää on lähdemateriaalien kriittinen tarkastelu niiden välisen keskustelun muodossa (Salminen 2011, 5). Tutkielmaa kirjoitettaessa omat tulkinnat täytyy aktiivisesti tiedostaa ja kyseenalaistaa (Laine 2001, 32), mikä on erityisen tärkeää ottaen huomioon, miten kulttuurisidonnaisesta ja henkilökohtaisesta näkökulmasta kiinnostukseni aiheeseen nousee.

Tämän tutkielman on tarkoitus toimia kartoituksena aiheeseen, jonka käsittelyä aion jatkaa tarkemmin syventäen myöhemmin gradussani. Näin ollen kyseessä on nimenomaan kuvaileva (narratiivinen) kirjallisuuskatsaus, joka toimii yleiskatsauksen muodossa (Salminen 2011, 6-7). Narratiivisessa kirjallisuuskatsauksessa lähdekirjallisuutta ei karsita samalla tarkkuudella kuin esimerkiksi systemaattisessa kirjallisuuskatsauksessa (Salminen 2011, 7).

Tanssi on vahvasti kokemuksellista, joten ei yllätä, että tanssintutkimuksessakin käytetään usein fenomenologista tutkimusmetodia. Koska tanssi on ennen kaikkea kehollista, tutkitaan tanssia usein havainnoinnin lisäksi myös oman kehon kautta (Hoppu 2003, 21-23). Fenomenologiassa korostuvat ajatukset yksilön suhteesta todellisuuteen oman kokemuksen kautta, sekä sitä kautta kaiken havainnoinnin merkityksellisyys (Laine 2001, 27). Kulttuurin ja yhteisön tarjoamat merkityssuhteet ovat myös olennaisia fenomenologisessa ajattelussa (Laine 2001, 28), mikä näkyy toistuvana teemana tanssintutkimuksen kentällä.

2 Tanssi

Melkein kaikissa kulttuureissa tanssitaan, mutta koska tanssin käsite kattaa eri kulttuureissa erilaisia kokonaisuuksia, ymmärrämme, käsitämme ja lähestymme tanssin määritelmää lähtökohtaisesti oman kulttuurimme rajoissa (Parviainen 1992, 102-103). Parviaisen (1992) mukaan voitaisiinkin puhua mieluummin eri kulttuurien erilaisista tanssin käsitteistä, kuin yrittää rakentaa tanssille yhtä yleismaailmallista määritelmää (Parviainen 1992, 121). Tosin jo pelkästään länsimaissa tanssilla voi olla useampia merkityksiä (Hoppu 2003, 20).

2.1 Mitä tanssi on?

Tanssin peruselementtejä ovat tila, aika ja rytmi (Hanna 1987, 19). Useissa tanssiteorioissa toistuvan ehdon mukaan tanssi on ihmisen tietoinen, mutta vaatimusten mukaan muuttuva kehollinen ilmaisutapa (Sarje 1992a, 70). Tanssi on kulttuurillisesti kuitenkin niin moninaisesti ymmärretty asia, ettei sillä aina viitata edes vain ihmisen toimintaan. Parviaisen (1992) mukaan oleellisempaa olisi pyrkiä purkamaan tanssiin liitettyjä itsestäänselvyyksiä, kuin yrittää määritellä käsitettä, jonka merkitys vaihtelee jokaisessa kulttuurissa. (Parviainen 1992, 118-121.) Tanssi ei kuitenkaan ole yksinkertainen kulttuurinsa tuote, vaan se on jatkuvasti muuttuvassa vuorovaikutussuhteessa kulttuurikontekstiinsa. Tanssi on yhtä aikaa niin sosiaalista ja yhteisöllistä kuin yksilöllistä. Tanssin vuorovaikutuksellisuus ilmenee muiden tanssijoiden jäljittelynä eli matkimisena, opettamisena sekä oman liikkeen sopeuttamisena muiden tanssimiseen. (Hoppu 2003, 19-20.)

Tanssin tutkimuksessa pidetään valtaosin itsestäänselvytenä sitä, että tanssin tarkoitus on esittää ja olla muiden katsottavana. Tämän takia tanssin kokemuksellisuus jätetään helposti huomiotta tanssin tutkimuksessa. Parviainen (1994) esittää, että tanssia tulisi ensin tutkia kokemuksellisenä, ennen kuin siirrytään sen esittävään ja nähtyyn muotoon (Parviainen 1994, 16-17). Sarjeen (1992b) mukaan tanssi on aikaan ja tilaan sidottua energian virtaa, joka ei voi olla olemassa yksinään. Tanssi voi olla olemassa vain tanssijan kautta, ”sillä tanssija on ruumiillistunut tanssiinsa”. (Sarje 1992b, 68.) Hanna (1987) määrittelee tanssia juuri tanssijan kokemuksellisesta näkökulmasta: tanssi on käyttäytymistä, jolla on merkitys. Tanssiin kuuluu rytmi, ja se väriytyy jokaisen kulttuurin omilla kuvioituilla jaksoilla. Tanssissa kehon liikkeet

ovat sanattomia, nonverbaalisia, mutta tanssillisiksi liikkeiksi ei lasketa arkipäivän motorisia liikkeitä, koska tanssissa liikkeellä on oltava luontaista ja esteettistä arvoa. (Hanna 1987, 19.)

Kokemuksellisista tanssin määritelmistä nousee esiin ajatus ja tunne siitä, kuinka tanssija voi löytää yhteyden ympäröivään maailmaan tanssin kautta (Parviainen 1994, 16). Tässä kuvaan astuu eurytmia, joka eroaa tanssista hiuksenhienolla merkityserolla: tanssijalle keho on liikkeen ja ilmaisun lähtökohta, itseisarvo, kun taas eurytmistille keho on vain väline tanssillisen puheen kanavoimiseen. Rytm ja rytmissä pysyminen nähdään yhdistävänä siltana ihmisen ja henkimaailman välillä. Tämä juontuu ajatuksesta, jonka mukaan ihmisen koko maailma rakentuu erilaisten rytmien ympärille. Aika jakautuu vuoden- ja vuorokaudenaikoihin, kun taas ihmisen sisällä oleviin rytmeihin lukeutuvat muun muassa syke, hengitys ja aineenvaihdunta. Eurytmiassa korostuu tanssitaiteen henkisyys ja sielun todentaminen tanssin, erityisesti käsien liikkeen avulla. (Tikkanen 1992b, 123-124 & 127-128.) Tikkanen (1992b) määrittelee tanssin ja eurytmian käsitteellisiksi eroiksi ilmaisun tarkoituksen – tanssi on henkilökohtaista, henkisyydestä irtautunutta, omia koettuja tunteita liikkeen kautta kanavoivaa, kun taas eurytmia imee ympäriltään, ilmaisten voimakkaiden ja jopa vulgaaristen liikkeiden kautta ihmisen ulkopuolella olevaa (Tikkanen 1992b, 123).

2.2 Tanssin määrittelyn vaikeus

Tanssin määrittäminen on ongelmallista, koska sen suhteen ei voida päästä yhteen yleismaailmalliseen määritelmään – tanssi sanana kattaa liian laajan alueen (Parviainen 1994, 16). Esimerkiksi suomen kielen sana tanssi sitoo yhteen monta eri alaryhmää, joista kaikista puhuminen samassa yhteydessä tanssina on ongelmallista (Parviainen 1992, 105-106). Tanssin määrittelyä vaikeuttaa juuri kulttuurinen ja kielellinen konteksti, jotka useimmissa tapauksissa sitovat tanssin yhteen tiettyyn kokonaisuuteen, josta sitä ei voida irrottaa (Hoppu 2003, 21). Sanalla tanssi on monia merkityseroja kautta maailman, eikä sille edes ole vastinetta kaikissa kulttuureissa. Joissain kulttuureissa taas tanssia ei voida käsitteellisesti erottaa musiikista, koska tällaisessa kulttuurissa tanssi ja musiikki ovat olennaisesti yhtä. (Hanna 1987, 18.) Länsimaissa tanssi on poikkeuksellisen irrallinen osa-alue kulttuuri-ilmiöiden keskellä (Hoppu 2003, 21).

Hanna (1987) määrittelee tanssin muun muassa fyysiseksi ja kulttuuriseksi käyttäytymiseksi. Tanssi voi olla fyysinen soitin tunteen tai ajatuksen ilmaisemiselle, ja toimia jopa

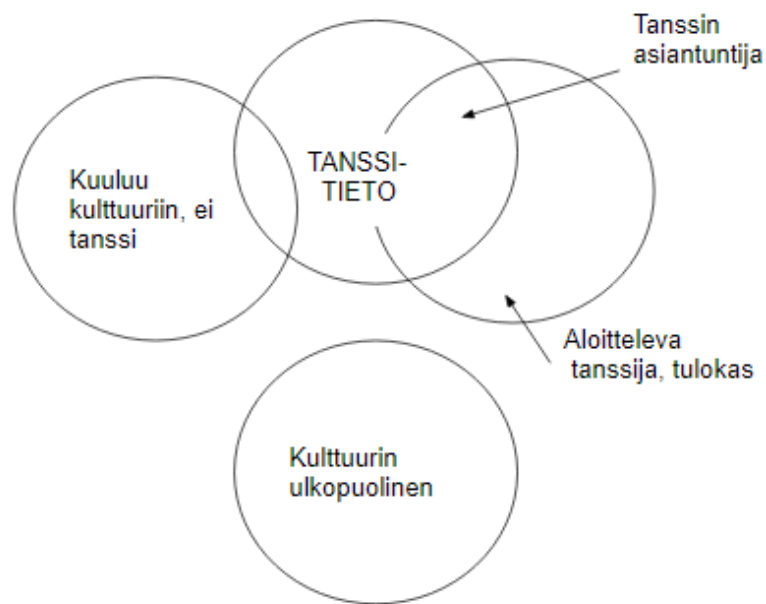
voimakkaampana tarpeen ilmaisuna kuin puhe, koska moniaistillinen ihminen toimii ja tuntee enemmän kuin puhuu ja kuuntelee. (Hanna 1987, 3-5.) Parviainen (1992) kritisoi Hannan yritystä määritellä tanssia – tai ylipäänsä ihmisen ottamaa valtaa päättää määritelmillään, mitä tanssi on (Parviainen 1992, 119). Sarjeen (1994) mukaan kaikkea tanssia on mahdotonta sisällyttää yhteen yleispätevään määritelmään, sillä määritelmästä tulee tyhjä ja merkityksetön, jos kaikki kiehtovat piirteet on karsittu pois. Toisaalta mahdollisimman tarkastakaan tanssin määritelmästä ei ole hyötyä. (Sarje 1994, 1-2.) Tanssin määrittelemisen prosessi on kuitenkin tärkeää, jotta käsitteellisesti olisi edes mahdollista ymmärtää tanssin ulottuvuuksia. (Parviainen 1994, 16.) Hopun (2003) mukaan tanssi on oikeastaan sitä, mitä tanssija kokee sen olevan. Tanssi on elävä kulttuuriperinne, joka kasvaa ja kehittyy yksilöiden kautta ajan kuluessa. (Hoppu 2003, 20.)

Sarje (1992a) käsittelee artikkelissaan tanssia ensisijaisesti taidemuotona. Kuten tanssin määrittelyssä, myös taidetanssissa käsitteen määrittely kohdistuu liian suureen ja monimuotoiseen sanaan, mikä kertoo myös asennoitumisesta tanssiin suhteessa muihin taidealoihin. Tanssi ei filosofien mielestä ole saavuttanut taiteenalana yhtä vahvaa jalansijaa länsimaisessa kulttuurissa kuten esimerkiksi kuvataide. Keskustelua tanssista taiteilijoiden ja filosofien kesken vaikeuttaa filosofien ymmärtämättömyys tanssin luonteesta, ja tästä johtuva tanssin käsittely muiden taiteiden kautta. (Sarje 1992a, 68-70.) Tanssitermistö on kuitenkin tarkentunut ajan kuluessa niin, että nykyisin on olemassa lukuisia tanssitermejä, joilla ei ole minkäänlaista kiinnityspintaa muuhun maailmaan – tanssisanaston itsenäisyys muista liikunnan- ja taiteenaloista tukee tanssiperinteen asemaa kulttuurisessa kontekstissa (Parviainen 1992, 108-109).

2.3 Tanssin kulttuurisidonnaisuus

Tanssin käsite ei ole pysyvä tai kansainvälisesti yhtenäinen, vaan sen määritelmä on erilainen eri kulttuureissa sen lisäksi, että se muuttuu ja elää kulttuurin sisällä. Siitä, mitä tanssilla käsitetään ja mitä se määrittelee, kertoo jo sitä kuvaava sana sekä sanan historia, sillä kielen muuttuminen on molemmin suuntaisessa yhteydessä ajattelun muuttumiseen. Esimerkiksi suomen tanssi-sana juontuu saksan vastaavasta *Tanz*-sanasta, joka on alun perin tarkoittanut paritanssia erotukseksi ryhmätanssista – *Reigen*. (Parviainen 1992, 104-105.) Koska ajattelemme kielen avulla, muokkaavat maailmankatsomustamme kielet, joita puhumme. Eri kulttuureissa sanalle tanssi löytyy erilaisia vastineita ja joistakin kielistä kyseinen yleistävä

kattotermi puuttuu kokonaan. Amerikan alkuperäisasukille esimerkiksi työ on tanssia, ja Nigeriassa Ubakala-heimolle länsimaisesti ajateltu tanssi ja rummun säestys ovat niin erottamattomassa roolissa toisiinsa nähden, että yksi sana tarkoittaa niitä molempia. Meidän on vaikea ajatella asioita, joita emme osaa tai voi nimetä, mikä hankaloittaa toisten kulttuurien tanssikäsitysten ymmärtämistä. (Parviainen 1992, 103-104.)



KUVIO 1. Tanssin kulttuurisidonnainen ymmärtäminen (mukailtu Hanna 1987, 27).

Kuten kuvioista 1 nähdään, on tanssin ymmärtäminen sidoksissa paitsi siihen, mihin kulttuuriin kuuluu, mutta myös siihen, missä suhteessa on tanssiin kulttuurin sisällä. Tämä tarkoittaa sitä, että tanssin asiantuntija ymmärtää oman kulttuurinsa tanssista enemmän kuin tanssia vasta aloitteleva ja opetteleva tulokas. Kaikilla kulttuurin jäsenillä on enemmän tietoa ja ymmärrystä oman yhteisönsä tanssiperinteestä ja sen merkityksestä kuin kulttuurin ulkopuolisella tarkastelijalla, joka tulkitsee toisen kulttuurin tanssiperinteitä oman kulttuurinsa säännöillä. (Hanna 1987, 26-27.)

Kuten sosiaaliin käyttäytymissääntöihin, myös tanssin olemukseen omassa kulttuurissa kasvetaan, jolloin oman kulttuurin tanssikäsitys on pohja kaiken muun tanssina pidetyn ymmärtämiselle. Se, mitä kulttuurissa ”luonnollisesti” pidetään tanssina, ohjaa sitä, miten muiden kulttuurien käytäntöjä ja tapoja tarkastellaan. Esimerkiksi länsimainen ajattelu tanssista ohjaa meitä pitämään muissa kulttuureissa tanssina käytänteitä, joita kyseisessä kulttuurissa kasvaneet eivät miellä tanssiksi. Sokeudesta oman kulttuurin normeille

menneisyyden tanssikäsityksiä voi olla jopa helpompi hahmottaa kuin niitä, joiden keskellä elämme tällä hetkellä. (Parviainen 1992, 102-103.) Tanssin käsitteen ymmärtämistä helpottaa, jos historian kautta tarkastellaan sitä, mitä nykyisestä tanssikulttuurista puuttuu verrattuna menneisyyteen. Länsimaisessa kulttuurissa yksi näistä puuttuvista palasista on hengellisyys – tanssilla ei ole nykyään enää uskonnollista merkitystä. (Parviainen 1992, 105-106.)

2.4 Länsimaisen tanssin evoluutio

Tanssia ei ole voitu dokumentoida samoin kuin esimerkiksi musiikkia nuoteiksi – tämän takia tanssin liikkeellistä, koettua historiaa on vaikea selvittää (Moore & Yamamoto 2012, 116-117). Tiedetään kuitenkin, että esimerkiksi antiikin Kreikassa tanssilla on ollut suuri merkitys tuon ajan ihmisten elämään yhdessä musiikin ja runouden kanssa. Tanssi on ollut sosiaalista ja yhteisöllistä, muttei nykyään ymmärtämällämme tavalla. Se liitettiin suurimmaksi osaksi uskonnollisiin rituaaleihin, mutta se oli myös osa arkea kuten perhejuhlia. (Parviainen 1992, 106-109.) Euroopassa tanssi on aiemmin ollut olennainen osa uskonnollista kulttuuria – kristinuskon alkuseurakunnissa tanssi oli osa jumalanpalvelusta (Moore & Yamamoto 2012, 118). Länsimaittain tanssin määritelmien vähäisyys on osin seurausta Länsi-Euroopan tanssinvastaisuudesta kristinuskon noustua valtauskonnoksi, jolloin tanssi yhdistettiin pakanallisiin riitteihin ja askeettista elämäntapaa ihannoitiin (Sarje 1994, 2-3).

Renessanssin aikakaudella tanssin keskus Euroopassa oli Italia. Tanssi muuttui tarkaksi, ennalta koreografoiduksi viihdykkeeksi, josta improvisointi puuttui kokonaan. Tanssin ammattimaistuminen johti siihen, että aiemmin osallistavasta ajanviettotavasta tuli yleisön passiivisesti seuraama taidemuoto, baletti. Ammattimaisen tanssin lisäksi sekä hovissa että sen ulkopuolella säilyivät kuitenkin yhä seura- ja kansantanssit. (Parviainen 1992, 115.) Tanssi on siis jokseenkin säilyttänyt asemansa sosiaalisen kanssakäymisen muotona, vaikkakin se on muuttanut ajan saatossa muotoaan. Nykyään tanssi on lähinnä vapaa-ajan toimintaa ja huvittelua. (Moore & Yamamoto 2012, 118.)

Euroopan yhteiskunnallinen ja kulttuurinen muutos 1900-luvulla näkyi myös taiteen ja tanssin kentällä: baletin tiukalle ja kaavamaiselle tekniikalle haluttiin löytää vaihtoehtoja tanssillisten kokeilujen kautta. Myös pelkän teknisen osaamisen arvostamisesta pyrittiin irrottautumaan. (Repo 1989, 50-51.) Taidetanssi kehittyi ja tanssin suosio lähti nousuun (Sarje 1994, 1). Vaikka vapaalla tanssilla oli huomiota herättäviä tienraivaajia kuten Isadora Duncan, ei

vapaalle tanssille muodostunut yhtenäisiä koulutusperinteitä tai harjoitusmetodeja (Repo 1989, 50-51). Modernin tanssin myötä länsimaiseen tanssiin palasi kuitenkin improvisaatio ja vapaus luoda. Tämän uuden tanssin aikakauden muovaajat ja kehittäjät loivat kukin omia ajatuksiaan vastaavia tanssitekniikoita, harjoitusmenetelmiä, joiden avulla saavutettiin tietty näyttämöllinen ilmaisu. Näin modernista, kysyvästä, vapaasta tanssista tuli jälleen osa perinteen seuraamista. Viimeisimpien vuosikymmenien aikana länsimaisessa tanssin maailmassa on näkynyt selkeä sykli; tanssiperinteen säännöt kyseenalaistetaan ja luodaan uusi oppi, joka institutionalisoituu, ja jonka säännöt myöhemmin jälleen kyseenalaistetaan. (Parviainen 1992, 116-118.) Tanssi on ajan kuluessa muovautunut erilaisiksi ruumiin hallinnan tekniikoiksi, jotka ohjaavat liikettä ja ilmaisua kulttuurisesti hyväksytyyn normiin (Ylönen 2003, 69).

3 Liikkuva keho

Kehon liike on dynaaminen, tilallisesti muuttuva prosessi, joka vaatii kehon aktiivisuutta (Moore & Yamamoto 2012, 135). Ihminen on liikkuva olento, joka ei tarvitse liikkumisensa syyksi muuta kuin nautinnon liikunnasta. Leikillinen liikkuminen ja liikkuminen itsensä liikkumisen takia ovat ylikansallisia ilmiöitä, vaikeivät käsitteet ja määritelmät joka kielellä vastaisikaan toisiaan. (Hoppu 2003, 19-20.) Kehon liikkeet ovat tärkeä osa sekä arkista sosiaalista vuorovaikutusta että tanssia (Lowden 1989, 3). Kaikki tanssi on olemassa monimutkaisessa tanssia ja muuta liikettä olevien liikkeiden keskinäisten suhteiden verkostossa (Desmond 1997, 31).

3.1 Kehollisuus

Suomenkielessä sanojen *keho* ja *ruumis* merkitykset eroavat liikunnan suhteen vain niiden historiallisessa kontekstissa, eikä sillä, viittaako sana muutoin elävään vai kuolleeseen vartaloon ole väliä (Tiihonen 1992, 28-32). *Kehollisuus* ja *ruumiillisuus* käsittelevät silloin samaa asiaa, vaikka *kehon* kaiku on Tiihosen (1992) mukaan henkisempi, tyhjempi kuin *ruumiin*, joka sisältää ulkoisen kuoren lisäksi myös esimerkiksi sisäelimet (Tiihonen 1992, 30). Kulttuurille ominainen tanssiperinne kertoo paljon kulttuurissa vallitsevista käsityksistä ja tavoista, sillä tanssiva keho heijastaa kulttuurin tapaa ymmärtää kehoa ja kehollisuutta (Välipakka 2003, 9). Kulttuurin käsitys tanssista pohjautuu siis siihen, miten kyseisessä kulttuurissa kehollisuus on määritelty (Parviainen 1992, 113).

Kulttuuri, johon kasvamme, muovaa ja suuntaa käsitystämme kehostamme. Tämä kulttuurin muovaama sosiaalinen keho ammentaa kulttuurissa vallitsevista ihanteista. Länsimaissa tämä näkyy esimerkiksi pidättäytymisenä, omien tunteiden ulospäin näkymisen sensuroimisena ja hallintana. Paritanssit ovat hyvä esimerkki sosiaalisen kehon sääntöihin rakentuvasta tanssista. Niiden askelkuviot ovat vakiintuneet, ja koko tanssikontekstia määrää yhteisesti hyväksytty, sovittu käyttäytyminen. Kuitenkin afrikkalaisesta kulttuurikontekstista tulevan silmään länsimaalainen paritanssikulttuuri näyttää yhteislaulannan puuttumisen ja paritansseihin liittyvän juomakulttuurin takia mielettömältä ja häpeälliseltä. (Parviainen 1994, 57 & 59-60.)

Tanssiessaan tanssija on ruumiillinen olento, joka heittäytyy liikkeeseen ja rytmiin; tanssija ei suorita liikkeitä, vaan tanssi tulee hänestä itsestään. Halu liikkua tulee ihmisestä, vaikka tanssin muut merkitykset poistettaisiinkin – kehoisuus pysyy näin tanssin olennaisimpana merkityssuhteena, ihmisen syvälle juurtuneena tarpeena tanssia. Liikkeen tunteeseen syventymisellä voi ajatella olevan eheyttävä vaikutus ihmiselle. (Hoppu 2003, 44-45.) Parviainen (1994) toteaa tanssimisen muokkaavan tapaa, jolla ympäröivä maailma ja oma kehoollinen oleminen koetaan (Parviainen 1994, 18). Tikkanen (1992b) mieltää kehoisuuden ruumiin ja mielen yhtenäisyydeksi. Hänen mukaansa ihminen on aidoimmillaan liikkueessaan, elehtiessään ja ilmehtiessään, eikä voi saavuttaa samanlaista rehellisyyttä sanojen eli puhutun kielen kautta (Tikkanen 1992b, 124). Omaa kehoa kuuntelemalla päästään lähemmäs koettua, subjektista kehoa ja kehon kokemuksia. Kehon kuunteleminen voisi toimia jopa kriittisen, mutta kuuntelevan ajattelun ja elämänasenteen harjoitteluksena sen sijaan, että kriittisen ajattelun perustana olisi epäily. (Parviainen 2000, 92.) Tanssin merkitystä ihmiselle on ensimmäisenä pohtinut Nietzsche kehoisuuden kautta: kehostaan etääntynyt ihminen voisi päästä takaisin yhteyteen kehonsa ja tätä kautta myös muun maailman kanssa tanssin ja laulun avulla (Parviainen 1994, 15).

3.2 Koettu keho

Länsimaisessa filosofiassa kiinnostus on pitkän aikaa kohdistunut hengellisyyteen kehoisuuden kustannuksella (Parviainen 1994, 15). Kehollisen kokemuksen käsitteleminen johtaa usein epätieteellisten käsitteiden viljelyyn (Parviainen 1994, 17), mikä puolestaan osoittaa, että tiede ei kykene tutkimaan elettyä kehoa (Merleau-Ponty 1962, 94). Tarkan ilmaisun keksiminen kokemukselle, joka on samaan aikaan niin henkinen kuin ruumiillinen, on vaikeaa kielellä, jossa keho ja mieli erotetaan toisistaan dualistisen ajattelun mukaan (Parviainen 1994, 17). Kehollinen tietoisuus siis sivuutetaan, koska tiede ei kykene tutkimaan koettua kehoa (Merleau-Ponty 1962, 94; Parviainen 1998, 22). Jotta ihminen voisi olla tietoinen itsestään ja omasta toiminnastaan, tarvitsee hän pohjalle tietoisuuden omasta kehostaan ja sen toiminnasta. (Moore & Yamamoto 2012, 13-14.) Kehollinen tanssi vaatii samoin tietoisuutta omasta toiminnasta – tanssimisesta (Sansom 2011, 29).

Ihmisellä on mahdollisuus tarkastella omaa kehoaan niin objektiivisesti kuin subjektiivisesti (Moore & Yamamoto 2012, 13-14). Länsimaisessa keskustelussa puhutaan kehosta lähinnä objektikehona (luusto, lihaksisto, hermosto), minkä takia tanssissa on haasteellista huomata

eroa eletyn kehon ja objektikehon välillä. Perinteisesti länsimaissa kehon ymmärtäminen on painottunut objektiivisuuteen, jolloin kehoa kohdellaan esineenä. Kehon esineellistäminen johtaa ajatuskulkuihin, joissa keho ja liike nähdään vain välineenä tanssin toteuttamiseen. (Parviainen 1994, 40-41.) Länsimaaisessa ajatusmallissa kehon objektiivisuus jatkuu kehonosien erittelyyn ja arvottamiseen: vartalo jaetaan kahtia niin, että pää käsitetään erilliseksi ja eriarvoiseksi muusta kehosta (Parviainen 1994, 58). Kehosta puhuttaessa käytetään tavan takaa omistusmuotoa – minulla *on* keho – sen sijaan, että sanottaisiin, kuten asia on: minä *olen* keho. Tapa juontuu ajatuksesta, että keho on irrallinen osa omasta olemuksestamme, esine, hallittavissa oleva kone, jota tarkastelemme jostain ulkopuolelta. (Parviainen 1998, 22.)

Länsimaissa on pitkään korostettu tanssin estetiikkaa, joten tanssijaa ovat määränneet ja rajoittaneet säännöt siitä, miltä tanssin kuuluisi näyttää katsojan silmään (Parviainen 1994, 18). Vallitseva ajatus tanssista on ollut visuaalinen tavoite, jota varten kehoa on aktiivisesti muokattu. Ideaalikehoon pyrkiminen on seurausta siitä, että kehoa kohdellaan esineenä sen sijaan, että keho ymmärrettäisiin oman olemisen osana. (Parviainen 1994, 42.) Länsimaissa kehoa on pidetty ja pidetään yhä pääasiassa esineenä, objektikehona. Kehoa tarkastellaan siis ikään kuin ulkopuolelta, vaikka suhde omaan kehoon on todellisuudessa subjektiivinen. (Sarje 1992b, 52.) Ylösen (2003) mukaan kehoon ja ilmaisuun kohdistuva kontrolli nousee sivistyksestä, joka voi näyttäytyä tanssin kentällä yltiömäisenä itsekontrollina, jossa sekä ruumis että tunteet ovat tarkassa valvonnassa (Ylönen 2003, 69).

Keho toimii linkkinä maailmaan, jota mieli käsittelee ajatuksien avulla. Keha ei siis ajattele, mutta on elintärkeä väylä elämään. Yhdessä keho ja mieli auttavat meitä käsittelemään ympäröivää maailmaa. (Moore & Yamamoto 2012, 47.) Mooren & Yamamoton (2012) jako kehoon ja mieleen korostaa dualistista ajattelua, joka erottaa kehon hengestä. Fenomenologisessa ajattelussa pyritään dualistisen ajattelun hylkäämiseen ja ponnistellaan sen sijaan monistisen ihmisajatuksen eteen. Ihminen kokee maailman ympärillään ensisijaisesti kehonsa kautta, mikä tekee ihmisestä kokemusmaailmaltaan kehollisen. (Parviainen 1994, 18.)

Fenomenaalinen keho toimii yksilön ensisijaisena, kokemuksellisenä yhteytenä maailmaan, jonka kautta todellisuus heijastuu (Laine 2001, 26; Rouhiainen 2007, 86). Keha toimii myös tilallisen olemisen paikkana, josta emme voi irrottautua, ollen näin kiintopisteenä sille, kuinka

havaitsemme maailman ympärillämme. Eletty (ei-objektiivinen), liikkuva kehomme ymmärtää itsensä sekä havaitseväksi, havainnon kohteena olevaksi, että tilalliseksi rakenteeksi. (Rouhiainen 2007, 86-87.) Keho on kokonaisvaltainen ihmisruumis, elämyksellinen kokemus itsestä tässä hetkessä. Siihen liittyviä tunteita ja ajatuksia ei voida eritellä osa-alueisiin, sillä ne vaikuttavat koko kehoon. (Tikkanen 1992b, 131-132.) Keho on subjekti, toimija, sillä se on eletty ja koettu olemisen osa (Sarje 1992b, 52; Parviainen 1998, 33). Koettu keho on tanssin instrumentti (Parviainen 1994, 18; Sansom 2011, 29; Monni 1992, 81).

Keho ylittää ihmisen ymmärryksen siinä missä ajatus sielusta (Parviainen 1994, 42). Koska keho on koettu, eletty, subjektiivinen kokonaisuus, se ei koskaan voi olla puhtaasti objekti omakohtaiselle tarkastelulle. Kehon riippumaton havainnointi on mahdollista vain muiden ihmisten kehojen kohdalla, ja silloinkin tarkastelu tapahtuu omasta kehosta käsin. (Merleau-Ponty 1962, 91-92.) Emme voi koskaan ymmärtää tai hallita täydellisesti kehoamme, koska olemme itse keho (Parviainen 1994, 42). Oman toiminnan ja valintojen avulla kehoa voidaan kuitenkin muokata, eli keholla on valtaa vaikuttaa itse itseensä muokaten ja muuttuen (Sarje 1992b, 52; Parviainen 1998, 76).

3.3 Jäljittelevä liike

Tanssin merkityksestä on erilaisia teorioita, joista imitaatioteoria painottaa tanssin pantomiimimaista olemusta. Jotkin teoriat pitävät pelkän puhtaan tanssitekniikan osaamista tavoittelemisen arvoisena, eikä ilmaisulla koeta olevan tanssillista merkitystä. Eroja löytyy myös siitä, mitkä liikkeet lasketaan tanssiksi. Eräiden teoreetikkojen mukaan kaikki liike on tanssia, kun liike on osa tanssiteosta – toiset kelpuuttavat vain ”tyyliteltyt vauhtiliikkeet”. (Sarje 1992b, 67-68.) Sansomin (2011) mukaan tanssia ei tule ottaa kevyesti, vaan siihen tulee sitoutua ja uppoutua – tärkeää ei ole, mitä tapahtuu, vaan *miten* liikutaan ja tehdään (Sansom 2011, 28-29). Kehonliikkeiden oikeaoppisuuden ja onnistuneisuuden merkitys korostuvat esittävisissä tansseissa, kun tanssin onnistuminen riippuu liikkeiden ja liikesarjojen oikeanlaisesta suorittamisesta. Tässä suhteessa tanssin perimmäinen tarkoitus on käytännöllinen, eli suorittaa annetut liikesarjat niin puhtaasti kuin mahdollista. Liikkeiden hiomiseksi tanssijat tapaavat tarkkailla omaa kehoaan ja sen liikettä. (Rouhiainen 2000, 112.)

Liike näyttäytyy meille useimpien aistiemme kautta: saamme siitä tietoa liike-, tunto-, kuulo- ja näköaistin kautta. Kinestesia antaa tietoa liikkeestä kehon sisältä – tiedämme kehon asennon ja sijainnin, samoin raajojen liikkeen suunnan. Tuntoaisti vahvistaa tietoa raajojen sijainnista ja liikkeestä, ja kertoo, mihin koskemme ja mikä osa kehostamme koskee. Kuuloaistin avulla voimme päätellä etäisyyksiä äänen perusteella, sekä havaita, onko äänen lähde liikkeessä vai paikallaan. Näköaisti vahvistaa oman liikkeen havainnointia ja antaa tietoa muiden liikkeestä. (Moore & Yamamoto 2012, 14-17.) Vaikka voimme eritellä aisteja ja niiden tehtäviä, ei tanssissa omaa kehoa voi tarkastella objektina – tämä rikkoo tanssin neliulotteista kokonaisuutta. Tanssijaa ei voi erottaa liikkeestään, hän on yhtä sen kanssa, aivan kuin Sarjeen (1992b) esimerkin mukaan ” vihainen henkilö on yhtä nyrkin pöytään lyömisen kanssa”. (Sarje 1992b, 48.)

Ylönen (2003) käy läpi tanssiterapiassa hyödynnettävää liikkeen jäljittelyä, jota kutsutaan liikkeen peilaamiseksi. Siinä tunteiden kuunteleminen saa fyysisen, kehollisen muodon. Peilaaminen tässä yhteydessä ei tarkoita pelkkää liikkeen kopioimista tai opettelua, vaan kyse on ruumiillisesta kommunikaatiosta, liikkeestä ajatuksen kanssa. Tällainen muiden energian ja sykkeen peilaaminen vaatii kinesteettisen empatian käyttöä. Tarkoitus ei ole tuottaa teknisesti virheettömiä liikkeitä, vaan olla läsnä tanssissa. (Ylönen 2003, 61-62.) Moore & Yamamoto (2012) arvelevat tanssin sosiaalisen arvon nousevan juuri yhdessä tanssimisen voimaannuttavasta kokemuksesta (Moore & Yamamoto 2012, 116-117).

3.4 Liikkeen merkitys

Tanssitietoa on mahdotonta jakaa eteenpäin pelkkänä suullisena tai kirjallisena perintönä; tanssi on kokemuksellisen kehon liikettä, joten sen täytyy siirtyä eteenpäin liikkuvan kehon välityksellä. Tanssin olemusta ei voi vangita paperille menettämättä siitä jotakin oleellista. (Parviainen 1998, 75.) Tämän takia tanssin historian juuria on vaikea jäljittää. Mutta koska liike ja kehollinen ilmaisu ovat edeltäneet puhetta, voidaan olettaa, että tanssi on edeltänyt teatteria ja muuta puheeseen painottuvaa kulttuuria. Todennäköisimmin, kuten jo aiemmin on todettu, tanssi on myös syntynyt osallistavaksi, yhteisölliseksi toiminnaksi, eikä passiivisille katsojille suunnatuksi esiintymiseksi. (Moore & Yamamoto 2012, 116-117 & 40-41.) Ajatus siitä, että tanssin pitää olla esittävää, hautaa helposti alleen koetun ruumiin, tanssin instrumentin (Monni 1992, 81).

Ihmisen liikkuminen eroaa muista lajeista huomattavasti, mutta ihmisen liikkeen ainutlaatuisuus ei lopu siihen: liike on yksilöllistä jokaisella ihmisellä. Kehoa, ihmisen toiminnan instrumenttia, voidaan hahmottaa muun muassa seuraavien kolmen toisiinsa sidoksissa olevan kategorian kautta: miten keho liikkuu, miten keho sijoittuu ja käyttää tilaa, sekä miten keho toimii vuorovaikutuksessa muiden ihmisten ja objektien kanssa. (Davies 2003, 3.) Liike ympäröi ihmistä syntymästä saakka ja on siten luonnollinen osa olemassaoloamme. Kehollinen liike on myös tärkeä osa arkipäiväistä kommunikaatiota. (Moore & Yamamoto 2012.) Tutkimuksissa äänellä on havaittu olevan vaikutusta kehon liikkeisiin – esimerkiksi puhuttaessa ruumiin liikkeet synkronoivat artikulaation kanssa. Tutkijat ovat esittäneet, että tämä liikkeen mukauttaminen puheeseen on synnynnäinen tapa, mitä vahvistaa se, että vauva pystyy heti syntymän jälkeen vuorovaikutukselliseen samanaikaisuuteen äänen ja kehon liikkeiden kanssa. (Moore & Yamamoto 2012, 17.)

Tanssin ydin on sen merkityksellisyys, tarkemmin liikkeen tekeminen merkitykselliseksi ja merkitysten muodostuminen tietoisuuden kautta (Sansom 2011, 28-29; Rouhiainen 2000, 116). Liikkeen merkityksellisyys tanssissa voidaan nähdä joko taiteellisena ja symbolisena, tai koettuna, dynaamisena merkityksenä. Liikkeen ensisijainen merkitys on kuitenkin itse koettu liike, ja symbolinen merkitys on vasta toissijaista. Tanssijan oleminen liikkeessä ja tanssissa tuottaa myös omanlaisiaan merkityssuhteita. (Monni 2002, 23.) Tanssillisen liikkumisen (dance movement) tutkiminen kattaa oikeastaan sekä ihmisen käytännöllisen että ilmaisullisen liikkumisen mahdollisuudet (Bartenieff & Lewis 1988, 143). Tanssillinen liike voi heijastaa tanssijan omia tunteita ja kehossa olemista, mutta se voi olla myös toisten ihmisten tai tanssijoiden liikkeiden matkimista ilman sisältä kumpuavia merkityssuhteita (Tikkanen 1992a, 51). Esimerkiksi samojen liikkeiden yhtäaikainen, synkronoitu toistaminen muiden kanssa synnyttää voimakkaan energian ja sen myötä merkityksellisyyden tunteen, jolloin olo saattaa tuntua voittamattomalta (Moore & Yamamoto 2012, 40; Ylönen 2003, 70). Rouhaisen (2000) mukaan kehollisuudesta saatu mielihyvä johtuu kehon ilmaisullisuudesta ja kokemuksellisuudesta, jotka voidaan kokea ylitsevuotavina (Rouhiainen 2000, 119). Tanssi tarjoaa vapauden kokemuksia käytännön tavoitteista (Sarje 1992b, 52).

4 Vuorovaikutus

”Maailma kutsuu kehoa olemaan vuorovaikutuksessa sen kanssa” (Parviainen 1998, 133).

Kuten jo aiemmin on käynyt ilmi, määrittelee Hanna (1987) tanssin nonverbaaliseksi kommunikoinniksi. Parviaisen (1998) mukaan tanssillinen vuoropuhelu maailman kanssa ei vaadi arkipäiväisen kehonkielen imitointia. Tanssin merkityksellisyys ei ole kielellistä, koska merkitykset syntyvät elettyyn kehoon. Jatkuvasti syntyvien, uusien subjektiivisten merkitysten takia tanssi tuo jatkuvasti jotain uutta maailmaan. (Parviainen 1998, 136.) Länsimaissa ihmisen hyveenä pidetään taitoa harrastaa itsereflektiota, eli harkita ja punnita tarkkaan, miten asioihin kannattaa reagoida vaikuttaakseen tietynlaiselta muiden silmissä. Jatkuva itsensä reflektoiminen hukuttaa kuitenkin ihmisen kyvyn olla läsnä, eli olla välittömässä vuorovaikutussuhteessa ympäröivän maailman kanssa. (Parviainen 1994, 58.)

4.1 Kehon dialogisuus

Ylösen (2003) mukaan tanssi on omanlaisensa kieli, jossa kuunnellaan, kommentoidaan ja kerrotaan vastavuoroisesti kuten puhutuissakin kielissä – erona tietenkin, että tanssissa kommunikointi tapahtuu sanattomasti. Ylönen (2003) käsittelee artikkelissaan tanssimisen vuoropuhelua, erityisesti sitä, kuinka ruumis toimii sanallisen tiedon täydentäjänä kokemuksen, eli tanssimisen kautta. Ruumiin puhe ei ole loogista eikä järkevää, vaan luo pikemminkin hetkessä kuvailevaa tietoa. (Ylönen 2003, 54 & 60.) Tanssin dialogia voisi pikemmin verrata runoihin kuin proosaan (Hanna 1987, 86). Tanssia ajatellaan yleisesti ottaen universaalina kehon elekielenä, mutta Parviainen (1992) kumoaa väitteen vetoamalla kulttuurisiin eroavaisuuksiin, jotka tekevät tanssin tulkinnallisuudesta samalla tavoin kulttuurisidonnaista kuin mistä tahansa ”normaaleista” arjen tavoista ja käytänteistä (Parviainen 1992, 119).

Tanssin ja puhutun kielen välillä on Hannan (1987) mukaan kuusi eroa, joista tämän tutkielman kannalta olennaisia ovat seuraavat kolme: 1) tanssissa motoriset, kinesteettiset ja visuaaliset aistikanavat dominoivat ääntä ja sanoja, 2) kieli on olemassa vain ajallisessa, kun taas tanssi sekä ajallisessa että kolmiulotteisessa tilallisessa ulottuvuudessa, ja 3) tanssissa monimutkaisten loogisten lauserakenteiden kommunikointi ei onnistu kuten puhutuissa

kielissä. Loput kolme eroa liittyvät tanssiliikkeiden selkeiden merkitysten ja erityisesti kieliopin puuttumiseen. (Hanna 1987, 86-88.) Tanssilla ei ole sanallista vastinetta sen eletyn kokemuksellisuuden takia. Kyse ei ole pelkistä liikesarjoista, joita keho suorittaa, vaan eletystä ja koetusta energiavirrasta, joka yhdistää tanssin ja tanssijan. (Sarje 1992b, 47.)

Tanssin ymmärtäminen alkaa Lowdenin (1989, 3) mukaan arjen kehonkielen lukemisesta ja tulkitsemisesta, mutta Parviainen (1994) on asiasta eri mieltä. Kehollisuus muodostaa perustan ihmisen olemiselle, ja se on sitä kautta myös kielellisyyden perusta. Koska kaikki ajattelumme rakentuu kielen ympärille, on kieli käsitteenä kuitenkin ymmärryksemme ulkopuolella. Liike- ja kehonkieli ovat yhtä aikaa sekä sanatonta viestintää, että eivät viestintää lainkaan. Tämä johtuu siitä, että kehonkieli ja liikekieli ovat alueita, joita useampi ihminen voi ymmärtää, mutta joita ei kuitenkaan voi koskaan kääntää puhutuksi kieleksi. Pääte *-kieli* tekee tässä yhteydessä liike- ja kehonkielestä harhaanjohtavia termejä. Tanssissa joskus käytetty kommunikatiivinen elekieli hautaa Parviaisen (1994) mukaan alleen tanssin perimmäisen olemuksen, kun tanssillista kohtaamista aletaan koodaamaan luettavissa olevilla merkeillä. (Parviainen 1994, 74-75.)

Ryhmän sisäisessä vuorovaikutuksessa tärkeitä ovat sanattomat eleet ja liikkeet, joiden avulla viestitään muille ihmisille. Esimerkiksi tilan käytöllä, ja sillä kuinka kokonaisvaltaisesti kehoaan käyttää, viestii eri asteisina erilaisia asioita. Ryhmän vuorovaikutussuhteisiin vaikuttavat väistämättä kaikki ryhmässä olevat yksilöt - itse asiassa ryhmän dynamiikka voi muuttua täysin yhdenkin ihmisen vaihtuessa. Ryhmätansseissa tarkastelun kohteena voi olla yksilö, jolloin keskittyminen kohdentuu hänen liikkeisiinsä, kun taas kokonaisuutta tarkasteltaessa korostuvat ryhmän vuorovaikutteinen suhde toisiinsa, jolloin yksilöt ovat vain osa suurempaa rytmistä kokonaisuutta, jota voitaisiin ajatella myös yhtenä kehona. (Bartenieff & Lewis 1988, 129.) Diskossa tanssiminen on näennäisesti yhteisöllistä tanssimista – liike ja musiikki sitovat tanssijat ajallisesti ja paikallisesti yhteen muiden tanssivien ihmisten kanssa. Ylönen (2003) havainnoi kuitenkin, että diskossa tanssivat ihmiset tanssivat yksin yhdessä, kadoten muiden tanssijoiden joukkoon, luomatta vuorovaikutuksellista yhteyttä tanssipariinsa. Tilanteesta puuttuu yhteisöllisyys ja yhteyden kokeminen muihin tanssijoihin. (Ylönen 2003, 70.)

Tanssi ei ole pelkästään ulkopuolelta tarkasteltavaa kehonkieltä. Tanssin ydin kumpuaa syvältä ihmisen sisältä: tanssiessa tunne ja ajatus ovat kehossa ja ne tulevat tanssiin kehon

kautta. (Sansom 2011, 30.) Tanssi imee ”kieleensä” tunteista, mutta kehon kieli on ennen kaikkea toimintaa. Taidetanssissa myös symboliikkaa voidaan hyödyntää ilmaisun apuna. (Sarje 1992a, 72.) Tanssista ei ole aina löydettävissä selkeää, loogista tarinaa, mutta se ei tarkoita, ettei tanssi ilmaisisi silti jotain. Tanssin kieli on kehollinen kieli, jolloin se vastaa puhutussa kielessä eniten vertauskuvia. (Välipakka 2003, 31.)

4.2 Kosketus

Koskettamisella on ihmisiin niin vahva vaikutus, että tuntemattoman ihmisen koskettaminen ainakin länsimaisessa kulttuurissa on käytännössä kiellettyä. Tuttujenkin kesken kosketus rajautuu käsivarsiin, hartioihin ja yläselkään. (Svennevig 2005, 46). Kosketus ei olekaan ainoastaan käytännöllinen, fyysinen tapahtuma, vaan sillä on monia erilaisia muotoja, joiden merkitys vaihtelee kulttuurisesta ja historiallisesta kontekstista riippuen (Brandstetter 2013, 3). Ihminen tarvitsee kosketusta, ja se on myös olennainen osa tanssia (Svennevig 2005, 47; Brandstetter 2013, 3). Varsinkin varhaislapsuudessa kosketuksen puuttumisella on vakavia seurauksia lapsen kehityksen kannalta: lapsi jää kehityksessä jälkeen, on alttiimpi tulehduksille ja muuttuu apaattisemmaksi ja aggressiivisemmaksi (Svennevig 2005, 49). Kosketuksen puute johtaa ihmisen niin henkiseen kuin fyysiseenkin vaurioitumiseen (Svennevig 2005, 50). Kosketuksella on myös tärkeä merkitys oppimisen kannalta (Svennevig 2005, 47).

Kosketukseen liittyvät rajoitukset auttavat ymmärtämään sen merkitystä tanssin eri muodoissa (Brandstetter 2013, 3). Esittävisissä taiteissa, joihin tanssi lukeutuu, on sosiaalinen vuorovaikutus olennaista. Tanssijoiden välisessä vuorovaikutuksessa työvälineinä toimivat tila, ajatukset ja itse tanssijat, eli kehot. (Lowden 1989, 111.) Olennainen kosketuksen muoto tanssissa on esimerkiksi tanssiparin käsistä kiinni pitäminen. Tämä näyttäytyy erilaisena eri kulttuureissa heijastellen kulttuurille ominaisia kanssakäymisen sääntöjä. Taidetanssissa pätevät toisenlaiset koskettamisen säännöt, joiden tarkoitus on esimerkiksi baletissa saada kaikki liike näyttämään kevyeltä. (Brandstetter 2013, 3-4.)

Tanssissa kosketus voi tuottaa niin positiivisia kuin negatiivisiakin tunteita: kosketus on miellyttävä, kun tanssijoiden välinen kommunikaatio toimii (harmonia), mutta aiheuttaa muun muassa ahdistusta, kun kosketuksesta muodostuu este tanssijoiden vuorovaikutukselle (yhteistyö ei toimi) (Brandstetter 2013, 4). Kosketukseen ja koskettamiseen liittyvät

olennaisesti kinestesia ja empatia (Brandstetter 2013, 7). Kinesteettisellä empatialla tarkoitetaan ihmisten välistä liikkeen avulla syntyvää vuorovaikutusta. Somaattinen vastatransferenssi puolestaan kuvaa sitä, kuinka tämä ihmisten välinen vuorovaikutus toimii tiedostamatta, piilotajunnassa, aiheuttaen erilaisia kehollisia tunnetiloja ja aistimuksia. Vuorovaikutus onkin ”luovaa, informatiivista ihmisten välistä emotionaalista ymmärrystä”. (Ylönen 2003, 75-76.)

4.3 Kontakti-improvisaatio

Tanssijalle olennaisia vuorovaikutussuhteita tanssiessa ovat ympäristön, yleisön ja muiden tanssijoiden suhde tanssijaan sekä suhde itseen ja koreografiaan. (Sarje 1992b, 53.) Vuorovaikutusta tapahtuu paitsi suhteessa kehon ja ympäristön välillä, myös kehossa itsessään – keho suhtautuu niin itseensä, kuin objekteihin ja ihmisiin (Davies 2003, 23). Kehollista vuorovaikutusta voi myös tapahtua samanaikaisesti monella eri tasolla, jotka yhdessä vahvistavat ja tukevat toisen ymmärtämistä ja omaa kuulluksi tulemistä. Improvisaatiossa pyritään monitasoiseen vuorovaikutukseen, sillä sen myötä on tavoitettavissa avoimempi, toimivampi viestiminen. (Ylönen 2003, 69.)

Kontakti-improvisaatio on yksi tanssi-improvisaation muoto, jossa keskeistä on säilyttää fyysinen kontakti pariin ja mahdollisiin muihin tanssijoihin. Tanssijat ovat jatkuvassa liikkeessä suhteessa toisiinsa koskettaen, tasapainoillen, nojaten, nostaen sekä tukien toista ihmistä. (Cohen Bull 1997, 275; Brandstetter 2013, 5.) Kontakti-improvisaatio on prosessi, joka muotoutuu soljuvaksi liikkeiden virraksi, jota ohjaa tanssijoiden paino ja painonsiirto (Cohen Bull 1997, 275). Improvisaatiossa tanssija on vuorovaikutuksellisessa suhteessa muihin tanssijoihin ja musiikkiin – hän kuuntelee ja vastaa kehollaan, eli on ikään kuin kehollisessa vuoropuhelussa. Tämän dialogin avulla tanssija voi löytää kehossaan liikkeitä ja niiden merkityksiä, jotka eivät välttämättä välity samalla tavalla muille kehon kokemuksellisuuden vuoksi. (Parviainen 1998, 134-135.)

Kontakti-improvisaatio on syntynyt 1960-70-luvulla taiteen kentän muuttuessa ja tanssin ottaessa uusia muotoja ja vapauksia tiukkoihin traditioihin (Kontakti-Improvisaatio Finland.net; Brandstetter 2013, 5). Kontakti-improvisaatiossa liikkuminen on riippuvaista, mutta myös vastavuoroista suhteessa toiseen tanssijaan: molemmat kuuntelevat ja vastaavat toisen liikkeeseen seuraten kontaktipistettä liikkeelle sysäävänä voimana (Cohen Bull 1997,

276). Kontakti-improvisaatio rakentuu käytännössä kosketuksen ja painonsiirron kautta käytävälle tanssijoiden väliselle vuorovaikutukselle (Brandstetter 2013, 5; Kontakti-Improvisaatio Finland.net). Siinä kaiken toiminnan keskipisteenä on keho subjektina sen sijaan, että se olisi keskipiste ulkopuolisen tarkastelussa. Improvisaation keskeinen osa, kosketus, antaa väylän dialogille toisen tanssijan kanssa. (Cohen Bull 1997, 283.) Kontakti-improvisaatiossa kaikki liike lasketaan tanssiksi, eivätkä esimerkiksi nostajan tai nostettavan roolit määräydy sukupuolen mukaan. Tärkeintä on kehojen vuorovaikutuksen kuunteleminen fyysisen kontaktin kautta, joka sitoo yksilöiden liikkeen yhteiseksi tanssiksi. (Kontakti-Improvisaatio Finland.net.)

5 Pohdinta

Kirjallisuuskatsauksesta selvisi, että tanssi on ylikansallista liikkumista ja ilmaisua, jonka muodot vaihtelevat. Monimuotoisuutensa takia tanssin määritelmät ovat loputtomia, eikä mikään määritelmä kykene kattamaan täydellisesti tanssin olemusta: määritelmä on joko liian tarkka, jolloin tanssin lukuisia olennaisia luonteenpiirteitä jää pois, tai liian laaja, jolloin tanssiksi voitaisiin sen määritelmän mukaan lukea kaikki ihmisen toiminta. Kulttuuristen ja kielellisten erojen takia yhtä yleismaailmallista määritelmää on mahdoton saavuttaa. Tanssin määritelmät pystyvät siis vain joko paljastamaan tanssin luonteesta murto-osan, tai eivät kykene kuvailemaan sitä lainkaan. Loppujen lopuksi voitaisiin oikeastaan todeta, että tanssi on juuri sitä, mitä tanssija kokee sen olevan.

Tanssin määritelmiä tutkiessani mieleen nousi epäily siitä, määrittelevätkö teoreetikot tanssia sellaisena kuin se on, vai sellaisena, kuin he haluaisivat sen olevan. Länsimaisesta kulttuurista määriteltynä tanssi on nimittäin vahvasti juuri esteettistä, esiintymistä varten harjoiteltavaa toimintaa, johon kehollisuuden ja tanssimisen kokeminen ja sen riittäminen on tullut takaisin vasta viimeisten sadan vuoden aikana. Teoreetikoiden määritelmät tuntuvatkin välillä enemmän toiveilta siitä, mitä tanssi voisi tulevaisuudessa olla, kun sen esteettisestä luonteesta päästäisiin yli.

Tutkielman perusteella voidaan myös päätellä, että kehollisuus on ihmisyyden lähtökohta, ja että tämä seikka on melkoisen aliarvostettua, jopa unohdettua länsimaisessa kulttuurissa. Koettu keho, eli subjektikeho toimii ihmisen ensisijaisena kosketuspintana maailmaan ja on liikkeen ja tanssin väline. Tarve liikkua ja olla vuorovaikutuksessa ympäröivän maailman kanssa heijastuu tanssissa, joka tuottaa ihmiselle monenlaisia merkityksellisyyden kokemuksia, olkoon se yksittäisen liikkeen löydetty merkitys, tai ryhmässä tanssimisen voimaannuttava kokemus. Ihmiset tarvitsevat kontaktia muihin ihmisiin, mikä voi helposti unohtua yksilökeskeisessä yhteiskunnassamme. Tanssillinen vuorovaikutus ei rajaudu vain ihmisiin, vaan tanssija on vuorovaikutuksellisessa suhteessa myös ympäristöönsä. Vuorovaikutusta tapahtuu useilla eri tasoilla, mutta erityisen näkyvänä se on kontakti-improvisaatiossa, jossa oman ja toisen kehon kuunteleminen ja liikkeeseen vastaaminen ovat keskiössä sen sijaan, että keskityttäisiin tanssin esteettisyyteen.

Vaikka lähteiden suotaisiin olevan tuoreita, uutta tutkimustietoa tuovia (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2004, 102), ovat lähteideni julkaisuajankohdat pääpainoisesti 1990-luvulta. Tämä johtuu siitä, ettei tanssintutkimus ole kovin laajaa, eikä tuoreita tutkimuksia aiheestani ollut saatavilla. Pyrin silti käyttämään mahdollisimman uusia julkaisuja. Monet tutkijat viittaavat vielä reilusti vuosituhaten vaihteen jälkeenkin julkaistuissa teoksissaan Merleau-Pontyn 60 vuotta vanhoihin filosofisiin teoksiin kehosta sekä Hannan määritelmiin tanssista, joten nämä ovat julkaisuajankohdastaan huolimatta yhä ajankohtaisia keskustelussa tanssintutkimuksen kentällä. Varsinkin tanssin ja liikkeen määrittelyyn pyrkivät teokset ovat myös luonteeltaan filosofisia, eikä niillä ole vankkaa tutkimustaustaa. Tutkimuksen luotettavuutta ikääntyneiden lähteiden lisäksi syö oma läheinen suhde aiheeseen, sekä siihen liittyvät mielipiteet ja ajatukset.

Tutkielmassa esitettyä tietoa ei voida välttämättä suoraan muuntaa käytäntöön, mutta sen kautta voi pohtia keholisuuden ja vuorovaikutuksen merkitystä ihmiselle, ja kasvatuksen kentällä soveltaa tätä tietoa arvopohjan suuntaamiseen ja sen kautta toiminnan suunnitteluun. Tämän tutkielman tarkoituksena on enemmänkin pohjustaa gradussa tehtävää tutkimusta, jossa tarkoitus olisi pureutua nimenomaan tanssiin kasvun tukena, sekä päästä käsittelemään tanssin moniulotteisuutta laajemmin. Tutkielmaa varten kirjallisuutta läpi käydessä oli helppo eksyä tanssiteorioiden, tanssin vaikutuksien ja tanssin kulttuuristen perinteiden keskelle pohtimaan tanssin tila-ajallista olemusta, taidetanssin esittävyyttä, kontakti-improvisaation vuorovaikutusta, tanssillista ilmaisua, ja sitä, ketä varten tanssi on. Pro gradussa haluan päästä sukeltamaan syvemmälle aiheeseen ja tuotettua paremmin käytäntöön hyödynnettävää tietoa.

Lähteet

- Bartenieff, I. & Lewis, D. (1988). *Body Movement: Coping with the Environment*. New York: Gordon and Breach Science Publ.
- Brandstetter, G. (2013). *Touching and being touched: Kinesthesia and empathy in dance and movement*. Boston: De Gruyter. Saatavilla:
- http://web.b.ebscohost.com/pc124152.oulu.fi:8080/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzY2MTcwN19fQU41?sid=2e474b94-8a5b-4976-8c3c-027de9515d76@pdc-v-sessmgr06&vid=0&format=EB&lpid=lp_1&rid=0
(viitattu 14.3.2019.)
- Cohen Bull, C. J. (1997). Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures. Teoksessa: J. C. Desmond (toim.) *Meaning in motion: New cultural studies of dance*. (269-288.) Durham: Duke University Press.
- Davies, M. (2003). *Movement and Dance in Early Childhood*. (2nd. ed.). London: Paul Chapman Pub.: Sage Publications.
- Desmond, J. C. (1997). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. Teoksessa: J. C. Desmond (toim.) *Meaning in motion: New cultural studies of dance*. (29-54.) Durham: Duke University Press.
- Hanna, J. L. (1987). *To Dance is Human - A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago (III.): University of Chicago Press 1987.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2004). *Tutki ja kirjoita* (10. osin uud. laitos.). Helsinki: Tammi.
- Hoppu, P. (2003). Tanssintutkimus tienhaarassa. Teoksessa: H. Saarikoski (toim.) *Tanssi tanssi: Kulttuureja, tulkintoja*. (19-52.) Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Keränen, T. (10.5.2018). *Kaikki liikunta hellii aivoja, mutta yksi saattaa olla ylitse muiden: Tanssi*. Uutisartikkeli. Saatavilla: <https://yle.fi/uutiset/3-10198012> (viitattu 20.9.2018).
- Kontakti-Improvisaatio Finland.net. Saatavilla: <http://www.ki-fi.net/index.html> (viitattu 14.3.2019).

- Laine, T. (2001). Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma. Teoksessa: R. Valli & J. Aaltola (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin.* (26-43.) Jyväskylä: PS-kustannus.
- Lowden, M. (1989). *Dancing to Learn: Dance as a strategy in the primary school curriculum.* London: Falmer.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception.* London: Routledge.
- Moore, C. & Yamamoto, K. (2012). *Beyond words: Movement observation and analysis* (2nd ed.). Abingdon: Routledge.
- Monni, K. (1992). Tanssitaiteen eteneminen itsensä tiedostamisen tiellä. Teoksessa: J. Varto (toim.) *Tanssi, liikunta ja filosofia: liikunnan filosofian II valtakunnallinen kollokvio 1991.* (80-101.) Tampere: Tampereen yliopisto.
- Monni, K. (2002). Merkityksellinen kohtaaminen. Teoksessa: P. Houni & P. Paavolainen (toim.) *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina.* (11-33.) Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Parviainen, J. (1992). Tanssin käsite. Teoksessa: J. Varto (toim.) *Tanssi, liikunta ja filosofia: liikunnan filosofian II valtakunnallinen kollokvio 1991.* (102-122.) Tampere: Tampereen yliopisto.
- Parviainen, J. (1994). *Tanssi ihmisen eksistenssissä: Filosofinen tutkielma tanssista.* Tampere: Tampereen yliopisto.
- Parviainen, J. (1998). *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art.* Tampere: Tampere University Press.
- Parviainen, J. (2000). Fenomenologinen tanssianalyysi. Teoksessa: P. Pakkanen & P. K. Pakkanen (toim.) *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta.* (80-97.) Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Repo, R. (1989). *Tanssien tulevaisuuteen: Tutkimus suomalaisen tanssitaiteen legitimaatiosta ja tanssin koulutusjärjestelmän vakiintumisesta.* Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Rouhiainen, L. (2000). Liike, yhdyntyminen ja mielihyvä – erään tanssimisen kokemuksen fenomenologista hahmotusta. Teoksessa: P. Pakkanen & P. K. Pakkanen (toim.) *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta.* (98-123.) Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

- Rouhiainen, L. (2007). Matka paikantuneeseen tilaan: tanssija, arkkitehdin ja äänisuunnittelijan performatiivisen työn aineksia. Teoksessa: O. Mäkinen & T. Mäntymäki (toim.) *Taide ja liike: Keho, tila, ääni, kuva, kieli.* (83-102.) Vaasa: Vaasan yliopisto.
- Salminen, A. (2011). *Mikä kirjallisuuskatsaus? Johdatus kirjallisuuskatsauksen tyyppeihin ja hallintotieteellisiin sovelluksiin.* Opetusjulkaisu: 62. Julkisjohtaminen: 4. Vaasa: Vaasan yliopisto. Saatavilla: https://www.univaasa.fi/materiaali/pdf/isbn_978-952-476-349-3.pdf
- Sansom, A. N. (2011). *Movement and dance in young children's lives: Crossing the divide.* New York: P. Lang.
- Sarje, A. (1992a). Taidetanssin monet määritelmät. Teoksessa: J. Varto (toim.) *Tanssi, liikunta ja filosofia: liikunnan filosofian II valtakunnallinen kollokvio 1991.* (64-79.) Tampere: Tampereen yliopisto.
- Sarje, A. (1992b). *Tanssin henki: Tanssin taidefilosofisia tulkintoja.* Helsinki: Liikuntatieteellinen seura.
- Sarje, A. (1994). *Kahdeksankymmentäluvun suomalaisien taidetanssinäkemyksien taideteoreettista tarkastelua.* Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Svennevig, H. (2005). *Kehon mieli: Kehontuntemuksesta itsetuntemukseen.* Helsinki: WSOY
- Tiihonen, A. (1992). Maskuliinisuus, ruumis ja liikuntakulttuuri. Teoksessa: J. Varto (toim.) *Tanssi, liikunta ja filosofia: liikunnan filosofian II valtakunnallinen kollokvio 1991.* (16-38.) Tampere: Tampereen yliopisto.
- Tikkanen, T. (1992a). Eurytmia – liikettä henkisen kuvastimessa. Teoksessa: J. Varto (toim.) *Tanssi, liikunta ja filosofia: liikunnan filosofian II valtakunnallinen kollokvio 1991.* (50-63.) Tampere: Tampereen yliopisto.
- Tikkanen, T. (1992b). Eurytmian ja tanssin eroista – onko tunne ilmaisun arvoinen. Teoksessa: J. Varto (toim.) *Tanssi, liikunta ja filosofia: liikunnan filosofian II valtakunnallinen kollokvio 1991.* (123-135.) Tampere: Tampereen yliopisto.
- Välipakka, I. (2003). *Tanssien sanat: Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi.* Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Ylönen, M. E. (2003). Reflektiivinen ruumis, tanssin rajapintoja. Teoksessa: M. E. Ylönen (toim.) *Sanaton dialogi: Tanssi ruumiillisena tietona.* (53-88.) Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

kylän yliopisto.